

обозрение. – 2011. – № 109 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/ha6.html> (дата обращения: 25.01.2013).

## **«САДОВСКИЙ» ЧЕЛОВЕК НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВВ. В РОМАНЕ Б.И. ЭЛЛИСА «АМЕРИКАНСКИЙ ПСИХОПАТ»**

*Е.С. Просандеева*

*Научный руководитель: О.А. Джумайло,  
кандидат филологических наук, доцент (ЮФУ)*

После публикации первого романа «Ниже нуля» о Брете Истоне Эллисе заговорили как о голосе поколения, ставя его произведение в один ряд со ставшим классикой романом Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Поднятые Эллисом актуальные для конца XX века проблемы идентичности, насилия, нарциссического равнодушия, выявляемого как одна из «преобладающих форм психического расстройства нашего времени» [Nash 2001: 56], сохраняются и в вышедшем в 1991 году романе «Американский психопат», центральный герой которого – Патрик Бейтмен, – становится в истории литературы классическим представителем яппи, изображенным в контексте общества изобилия.

В романе Эллиса как ярком образце американской прозы 80-х внимание на себя обращает появление концепции человека в представлении Маркиза де Сада, к которой в своих работах обращаются такие философы, как Морис Бланшо, Жорж Батай и Мишель Фуко. Рассматривая аспекты фетишизации, телесности, трансгрессии, симуляции и визуализации на рубеже XX-XXI вв., садовский человек неизменно оказывается помещенным в контекст общества изобилия, провозглашенного Жаном Бодрийяром.

Нередко поколение Эллиса называют также «поколением пустоты». Исходя из данного определения, мы сможем понять развернутую характеристику общества, которую дает писатель: заказ столика на вечер в самом модном и дорогом ресторане, посещение солярия, тренажерного зала и салона красоты, обсуждение знакомых – на этом круг оказывается замкнутым. В романе не раз подчеркивается, что зачастую знакомые Патрика не в состоянии узнать, кто есть кто на самом деле: все оказываются взаимозаменяемыми, поскольку происходит абсолютная фрагментация человека – он распадается на отдельные бренды, приобретая статус вещи: «Эдж в Armani, – кричит она, указывая на басиста. – Это не Armani, – кричу я в ответ. – Это Emporio. – Нет, – кричит она. – Armani. – Приглушенные светло-серые тона, а также темно-серые и синие. Четкие лацканы, неяркая клетка, горошек и полоска – вот Armani. Нет, Emporio, – кричу я, зажав уши руками. Меня раздражает, что она

этого не знает и не отличает одно от другого. – Вот в чем разница. А который из них Ледж?» [Эллис 2003].

Вещь, таким образом, перестает быть вещью самой по себе – она становится брендом, приобретающим символическую стоимость: стрижка одного из не-яппи, приглашенного Эвелин на вечеринку, вызывает отвращение у Патрика. Эллис поясняет: «Стрижка плохая именно потому, что дешевая» [Эллис 2003]. Стрижка перестает быть просто стрижкой, она должна быть выполнена в определенном салоне: Патрика выводит из себя малейший намек на то, что с прической что-то не так, ведь это потенциальное пугающее его разрушение образа, страх несоответствия правилам общества, в контексте которого он пребывает.

Списки брендов можно встретить в большинстве романов Эллиса, и, как отмечает Давид Рифф, они не являются просто документами или фетишем, т.к. «сконструированы с хорошим знанием массовой культуры» [Рифф 2004], – именно они позволяют стать частью общества. Такая взаимозаменяемость характерна как для современного общества спектакля, в котором действует «общественное отношение между людьми, опосредованное образами» [Дебор 1999], так и для садовского либертена, исчисляющего своих жертв исключительно количественными показателями: «Все люди равны; это означает, что ни одна тварь не ценится выше другой, все взаимозаменяемы, у каждой нет ничего, кроме значения единицы в бесконечном перечне» [Бланшо 1992: 68]. Так же и количество жертв Патрика Бейтмена увеличивается в геометрической прогрессии, пока не достигает пика в главе «Погоня, Манхэттен», в которой Патрик убивает не только таксиста и полицейских, но и всех, кто попадает на пути: «Садовский человек извлекает свое существование из причиняемой им смерти, и иногда, желая вечной жизни, он грезит о смерти, которую мог бы причинять вечно» [Эллис 2003]. Однако попытка рассмотреть роман Эллиса как упражнение в садо-мазохистских техниках и составлении списков известных брендов заведет исследователя в ловушку: нет уверенности в том, что убийства совершаются наяву, а не в воображении Патрика, являющегося ненадежным рассказчиком – повествование от первого лица может резко смениться на повествование от третьего: «Что-то сбивается. – Не стоит ластиться к нему... – Я медлю, перед тем как поправиться. – То есть... ко мне. Хорошо?» [Эллис 2003]. Именно поэтому «с этой точки зрения “Американского психопата” можно рассматривать как пародийную деконструкцию массового триллера или “ужасика”» [Прозоров 2007: 43].

При этом жертвами его становятся представители самых разных социальных групп: нищие, бывшая возлюбленная Патрика, его коллега Пол Оуэн. Сад подчеркивал, что зло совершается не только против

«добродетельных», либертен может восставать против либертена. Однако большая часть жертв принадлежит к группам дискриминируемым: по расовому, половому признаку и признаку благосостояния. Для Патрика как представителя яппи характерно выбирать в качестве жертв женщин. Эллис комментирует это следующим образом: «Я сознательно преувеличил то, как мужчины-“яппи” обращаются с женщинами. Я стремился передать безумие консюмеризма 80-х» [цит. по: Прозоров 2007: 45].

В романе также прослеживается четкое разделение миров состоятельных финансистов и нищих. Примечательно использование Эллисом мотива мюзикла «Отверженные» по роману В. Гюго, упоминание о котором сопровождает все повествование: обездоленным, однако, никто не сочувствует, мюзикл превращен в товар. Достаточно характерная ситуация для знаменитой садовской категории власти: она, как отмечает Бланшо, носит категорически социальный характер, Сад выводит людей двух крайностей – высшего класса, стоящих над правилами, и низшего – для которых естественно быть неравными и являться рабами и жертвами [Бланшо 1992: 53]. Садовская позиция характерна для применения насилия Патриком: он осознает зло как единственное постоянство, ведь «Бог умер». Именно с моментом смерти Бога Фуко связывает момент, когда Сад дает сексуальности возможность говорить: «Язык сексуальности, которым Сад, едва произнеся первые слова, пронзил все нашу культурное пространство, став сразу его сувереном, вздернул нас на высоту той ночи, где отсутствует Бог и где все наши жесты направляются на это отсутствие» [Фуко 1994: 114]. В контексте романа Эллиса мы можем говорить о трансгрессии, которую проживает Патрик в рамках современного общества изобилия (и выходя за его пределы), не позволяющего реализоваться ничему, кроме «позитивного», по Бодрийяру. Более не ощущая себя «возможным человеком» и человеком вообще, Патрик говорит: «Границы переходить больше не надо. Я превзошел все неконтролируемое и безумное, порочное и злое, все увечья, которые я нанес, и собственное полное безразличие» [Эллис 2003].

Рассуждая о причинах насилия в обществе изобилия, Бодрийяр упоминает об амбивалентности желания: «Они забывают, что нет “удовлетворенной потребности”, то есть чего-то законченного, где есть только одна позитивность, такого не существует, есть только желание, а желание амбивалентно... противоположная интенция не учитывается... кристаллизуется в гигантский потенциал тоски» [Бодрийяр 2006: 224]. Такая ситуация в обществе изобилия оказывается лишь обратной стороной Эроса, влекущего за собой Танатос. Батай называет насилие

безмолвным, выводя одиночество у Сада: «В одиночестве нет ничего, что соответствовало бы какой бы то ни было коммуникабельности» [Батай 1992: 104], Фуко же указывает на сексуальность, которая, трансgressируя, очерчивает смутную линию безмолвия, за которой покоится невыразимая тишина [Фуко 1994: 113]. Танатос, заявляющий о себе в рамках общества изобилия, не просто безмолвен – его предпочитают не замечать вообще. Явление равнодушия, незаинтересованности связывает в этом смысле атмосферу бодрийеровского общества потребления и отношение, предписываемое Садом: «В его представлении одинокий человек никак не способен беспокоиться о нуждах себе подобных, это – суверенное в своем одиночестве существо, которое никому ничем не обязано» [Батай 1992: 103]. С равнодушием Патрик сталкивается на каждом шагу: «Я дошел до того, что стал спрашивать людей, ...не слышал ли кто-нибудь о двух изуродованных проститутках, найденных в квартире Пола Оуэна. <...> Их волнует другое: ...полная невозможность заказать столик на восемь часов в “PR”» [Эллис 2003]. Ни о каких попытках понять или уважать другого речь в нарциссическом, замкнутом на себе обществе не идет, ведь для величия «нет необходимости в поддержании отношений с внешним миром» [Фромм 2010].

Отметим, что ситуация оказывается характерной не только для Патрика как постмодернистского субъекта, который лишен какого-либо центра и своей личности вообще, который не верит в то, что Лиотар бы назвал «большими нарративами» («[я] проклинаю мир и все, чему меня учили: принципы, различия, выбор, мораль, компромиссы, знание, сообщество, молитвы – все это было неправильно, не имело никакой цели» [Эллис 2003]), но и для нашего представления о садовском человеке: «Все великие либертены, живущие ради наслаждения, велики лишь потому, что они уничтожили в себе всякую способность наслаждаться. Вот почему они переходят к невероятным извращениям. <...> Жестокость – это всего лишь самоотрицание, зашедшее столь далеко, что превращается в разрушительный взрыв» [Бланшо 1992: 84]. Никакое «доброе дело» для него невозможно, и Эллис демонстрирует эту ситуацию с известной долей юмора: увидев на улице девушку и приняв ее за нищенку, Патрик решил действительно дать ей доллар и положил его в стаканчик, стоящий перед ней. Однако в стаканчике оказался кофе, а девушка – студенткой Колумбийского университета, читающей Сартра. Самовозвышение для садовского человека происходит через насилие: идея Бога неприемлема, т.к. утверждает ничтожество человека, убивая же, человек сам становится богом [Бланшо 1992: 73]. Патрик боится испытывать свою ничтожность перед абсолютным разрушением и сам становится его частью, отрицает других и в итоге – отрицает себя; так,

например, огромное количество убийств у де Сада Бланшо связывает с грезой абсолютного отрицания. За насилием для садовского человека стоит большее – «общий акт разрушения, посредством которого Бог и мир были низведены в ничто» [Бланшо 1992: 70].

Однако подлинного величия Патрик не достигает, он обнаруживает вокруг себя лишь симуляцию: казалось бы, насилие должно стать властью, ведь эксплуатация тела и эротизации становится частью эротического процесса [Фуко 2002: 162]. Но Патрик сам ощущает себя фикцией и подделкой, своеобразным симулякром, неуверенным в своем собственном существовании, сталкивающийся с противоречиями: «Я был просто подделкой, грубой копией человеческого существа», «Я – фальшивка, аберрация», «Я обладал всеми свойствами человеческого существа – плотью, кровью, кожей, волосами, – но разрушение моей личности зашло так далеко, что способность к обычному состраданию исчезла, – я намеренно медленно уничтожил ее» [Эллис 2003]. Если власть становится симулякром, то же происходит в обществе, где живет Патрик Бейтмен, и с властью сексуальности и насилия: она, по мнению Бодрийяра, «растворилась, обратившись в свою противоположность, самоустранилась или обрела гиперреальность в симуляции» [Бодрийяр 2000: 40]. Никакого насилия власти больше нет, переходя все возможные границы, Патрик оказывается в тупике: именно поэтому в конце романа Патрик видит надпись «Это не выход». Даже восстав против «позитивности» общества потребления, Патрик не оказывается в оппозиции к ней, ему не удастся обнаружить себя вне властных структур, являющих себя лишь в качестве видимости. Патрик вне сомнения замкнут на себе и эгоистичен, что дополняется его принадлежность к яппи: «Яппи испытывает инстинктивную ненависть ко всем “другим”, к каждому, кто “не-яппи”» [Прозоров 2007: 44], так как садовский человек отрицает людей. Сущность Патрика непроницаема для других, будучи фальшивкой, повторением, он сам осознает, что, исчезни он, никто не заметит его отсутствия.

На закономерную страсть к насилию в современном обществе ясно указывает Ж. Бодрийяр в одной из глав «Общества потребления». Описывая насилие Патрика над нищим, Эллис изображает неистовое возбуждение, которое чувствует Патрик: «Я ощущаю возбуждение, подъем и зверский голод, как будто я только что занимался спортом и эндорфины просто бурлят в крови, – ощущение, как после первой порции кокаина, или после первой затяжки хорошей сигарой, или после первого глотка шампанского Cristal» [Эллис 2003]. Говоря о страсти к насилию, Бодрийяр подчеркивает, что «мирная» повседневность постоянно подпитывается потребленным насилием (убийства и апокалиптические

намеки в СМИ), аномии общества изобилия, которые он выделяет – деструктивность, депрессивность и коллективное бегство (не только Патрик принимает кокаин и проявляет жестокость, его коллеги также употребляют литий, валиум и т.п.), – все широко представлены в романе Эллиса.

«Когда Марлон Брандо бросается на человека, чтобы его избить, обезумевшие истеричные зрители поднимаются с мест, выкрикивая: “Kill him! Kill him! Убей его!”» [Бодрийяр 2006: 226] – очень характерная ситуация, проявляющая себя у Эллиса в неподдельном интересе к произошедшим катастрофам. Патрик смотрит новости о них по телевидению: «Этим летом было четыре крупные катастрофы, почти все они засняты на видео» [Эллис 2003]. Эллис комментирует ситуацию следующим образом: «Мое поколение, по сути, первое из выросших в тени видеореволюции. Когда тебя постоянно бомбардирует музыкальное видео, невольно начинаешь думать о вещах, о событиях исключительно в визуальной форме» [цит. по: Борисенко 1996]. Патрик сам снимает свои же убийства на камеру: «Я ставлю камеру на автомат, а сам беру ножницы и разрезаю на Бетани платье, снизу вверх, а когда дохожу до груди, я тыкаю ножницами наугад» [Эллис 2003]. Видео и реальное насилие становятся неразличимыми: «Я привык воображать, что все происходит как в кино» [Эллис 2003] – восприятие реальности происходит через навязанную СМИ реальность, убийство должно быть похоже на модели из кино. Так, Бодрийяр приводит в пример убийство на вилле Поланского: «Это убийство кумиров характерно, в нем материализованы в своего рода фантастической иронии в самих деталях убийства и в мизансцене некоторые черты из фильмов», убийство названо «ритуалистическим» – «построенным в соответствии со зрелищными моделями, предписанными средствами массовой информации» [Бодрийяр 2006: 227].

На рубеже XX-XXI вв. концепция садовского человека, ставшая источником философских рефлексий многих философов, оказалась актуальной для трактовки знакового романа Б.И. Эллиса и его центрального героя – Патрика Бейтмена – в контексте бодрийяровского общества изобилия. Становясь, по собственному признанию, «подделкой», Патрик оказывается помещенным в контекст гиперреальности – даже трансгрессируя, он оказывается не в состоянии испытывать «величие» садовского человека в рамках растворенного в симуляции рубежа веков.

### Список литературы

*Батай Ж.* Сад и обычный человек / Ж. Батай // Маркиз де Сад и XX век : пер. с франц. – М., 1992. – С. 89-116.

*Бланшо М.* Сад / М. Бланшо // Маркиз де Сад и XX век : пер. с франц. – М., 1992.

– С. 47-88.

*Бодрийяр Ж.* Забыть Фуко / Ж. Бодрийяр. – СПб. : Владимир Даль, 2000. – 96 с.

*Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Республика : Культурная революция, 2006. – 269 с.

*Борисенко А.* Американская эклектика / А. Борисенко // Иностранная литература. – 1996. – № 10 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/inostran/1996/10/sredi\\_1.html](http://magazines.russ.ru/inostran/1996/10/sredi_1.html) (дата обращения: 25.01.2013).

*Дебор Г.* Общество спектакля / Ги Дебор. – М. : Логос, 1999. – 224 с.

*Прозоров В.* В «экзистенциальной пропасти» потребления / В. Прозоров // Вопросы литературы. – 2007. – № 6. – С. 38-50.

*Рифф Д.* «Гламорама», или Лучше б я написал о Ральфе Эллисоне / Д. Рифф // Критическая Масса. – 2004. – № 2 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2004/2/rif13.html> (дата обращения: 28.01.2013).

*Фромм Э.* Душа человека, ее способность к добру и злу / Э. Фромм. – М. : Аст : Астрель, 2010 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/from/02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/from/02.php) (дата обращения: 28.01.2013).

*Фуко М.* Власть и тело / М. Фуко // Фуко М. Интеллектуалы и власть : избр. политические статьи, выступления и интервью. – М., 2002. – С. 161-170.

*Фуко М.* О трансгрессии / М. Фуко // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994. – С. 111-132.

*Эллис Б.И.* Американский психопат / Б.И. Эллис. – М. : Адаптек : Tough press, 2003 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mitin.com/tough/psycho/psycho.shtml> (дата обращения: 28.01.2013).

*Nash C.* The unraveling of the postmodern mind / C. Nash. – Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd, 2001. – 310 pp.

## **РОМАН ГЕНРИ МАККЕНЗИ «ЧЕЛОВЕК ЧУВСТВА» В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ XVIII ВЕКА**

*А.Н. Шибанова*

*Научный руководитель: О.Ю. Поляков,  
доктор филологических наук, профессор (ВятГГУ)*

Английский сентиментализм тесным образом связан с историческими событиями. Это является его отличительной особенностью. Герой произведений сентименталистов – весь чувство. Предполагается, что рациональное начало не поможет понять страдания народа, оказавшегося в результате преобразований в наиболее невыгодном положении. Такого мнения придерживаются писатели начала века [История английской литературы: электрон. ресурс].

Сентиментализм конца XVIII века приходит к осознанию невозможности только лишь чувственного принятия действительности. Герой больше страдает от своей тонкой душевной организации, чем выигрывает. При этом он предстает в несколько юмористическом ключе. Герой попадает в нелепые ситуации, его обманывают, а он верит. В